



**Agôn**

Revue des arts de la scène

**4 | 2011**

**L'objet**

---

## « S'occuper à pratiquer les objets » : Les objets du jongleur

Entretien réalisé par Émilie Charlet et Aurélie Coulon

Jérôme Thomas, Émilie Charlet et Aurélie Coulon

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/2070>

DOI : 10.4000/agon.2070

ISSN : 1961-8581

### Éditeur

Association Agôn

### Référence électronique

Jérôme Thomas, Émilie Charlet et Aurélie Coulon, « « S'occuper à pratiquer les objets » : Les objets du jongleur », *Agôn* [En ligne], 4 | 2011, mis en ligne le 27 décembre 2011, consulté le 15 septembre 2020.

URL : <http://journals.openedition.org/agon/2070>

---

Ce document a été généré automatiquement le 15 septembre 2020.

Association Agôn et les auteurs des articles

---

# « S'occuper à pratiquer les objets » : Les objets du jongleur

Entretien réalisé par Émilie Charlet et Aurélie Coulon

Jérôme Thomas, Émilie Charlet et Aurélie Coulon

---

## NOTE DE L'ÉDITEUR

Entretien réalisé à Lyon, le 18 mai 2011

- 1 C'est à l'occasion de la représentation de *Deux Hommes jonglaient dans leur tête*, au Théâtre des Célestins de Lyon, que nous avons pu rencontrer Jérôme Thomas en mai 2011.
- 2 Jérôme Thomas a développé à partir du début des années 1990 une esthétique appelée « jonglage ouvert », qui croise théâtre d'objets et jonglage, en s'appuyant sur sa pratique de la danse. Cela marque une rupture importante dans le champ des arts du cirque, et entraîne « une extension du domaine de la jogle, qui ne se contente plus d'additionner les massues mais serre les nœuds d'un scénario jonglé<sup>1</sup>. » La prouesse technique cesse d'être l'unique critère de construction du spectacle, qui a sa propre dramaturgie. Le jonglage se fait minimaliste, des objets non codifiés (plumes, boules de pétanque) apparaissent entre les mains du praticien, qui peut aussi manipuler des objets invisibles, s'inspirant du mime et de la danse.
- 3 Alors en pleine réflexion sur des modalités de réforme des arts du cirque<sup>2</sup>, Jérôme Thomas, qui se qualifie lui-même de « biologiste et théoricien » porte sur l'objet en scène un regard de praticien soucieux de penser son art au regard d'évolutions historiques qui font aujourd'hui du cirque un art en pleine reconversion et en questionnement sur sa définition.

## La place des objets dans la réforme des arts du cirque

Jérôme THOMAS. Cette question de l'objet en scène fait instantanément écho pour moi à la question qui m'occupe actuellement, celle d'une réforme pour les arts du cirque, réforme que j'essaie de penser, de théoriser, en me nourrissant de ce que je peux voir chez Mathurin Bolze, chez Aurélien Bory ou chez d'autres. L'objet et ses limites floues, l'objet en tant qu'appartenant à telle ou telle catégorie, pose directement la question des limites entre le cirque et les autres arts et leur possible transversalité. Entrer dans les arts du cirque à travers cette question précise de l'objet, ça permet tout de suite d'opérer des différences ; le jonglage, en tant que registre du répertoire des arts du cirque, distingue des objets codifiés et des objets non-codifiés : les premiers regroupent tout ce qui s'apparente aux massues, aux balles, aux cerceaux, bref, tout ce qu'on reconnaît comme appartenant au code du registre du jonglage. Les seconds, une casserole par exemple, n'appartiennent pas au registre du jonglage.

Aurélien COULON. Oui, tu opérais déjà cette distinction dans un ouvrage<sup>3</sup> paru chez Actes Sud, où tu faisais la différence entre les objets appartenant au registre du jonglage et ceux du théâtre d'objets.

J. T. L'objet pose vraiment la question de la différence et de la catégorisation. Dans le vaste champ des arts, je distingue plusieurs répertoires : celui du théâtre, celui de la musique, celui de la danse, celui des arts du cirque, etc. Chaque répertoire se divise lui-même en différents registres selon le principe des poupées gigognes. Dans le cas du répertoire des arts du cirque, je distingue une multiplicité de registres : le jonglage, le clown, l'acrobatie, l'équestre et je pourrais en citer d'autres. Ces registres sont multiples mais limités ; ils visent à définir les catégories dans lesquelles chaque créateur choisit d'inscrire son œuvre. Et à l'intérieur de chaque registre, on peut encore distinguer des genres, ce que je fais pour mon propre art, à savoir le jonglage, dans lequel je peux distinguer trois genres spécifiques qui sont autant de styles que chaque créateur crée ou utilise.

Jongler avec des massues ou des balles, c'est être en adéquation avec les codes propres au registre « Jonglage ». Jongler avec des casseroles ou des plumes, c'est opérer une transgression du répertoire : j'inclus dans le répertoire des arts du cirque, des objets qui appartiennent au répertoire théâtral et même, si on veut être encore plus précis, au registre « théâtre d'objets » du répertoire théâtral. Cette transgression est le fait du créateur : c'est à lui de savoir clairement où il se situe et s'il veut inclure l'objet théâtral qu'est la casserole dans le répertoire des arts du cirque ; l'artiste de cirque enrichit son propre répertoire en allant chercher les objets codifiés pour d'autres répertoires. Cette casserole a donc un statut particulier : propre au répertoire théâtral, elle nourrit le répertoire des arts du cirque en élargissant le registre du jonglage à des pratiques nouvelles, faites à partir d'objets nouveaux.

A. c. Dans *Deux hommes jonglaient dans leur tête*, on peut voir à un moment que tu jongles avec des vestes : c'est le même principe qu'avec la casserole. Il s'agit de faire se confronter les techniques de cirque à des objets qui ne sont a priori pas fait pour être manipulés de la sorte.

J. T. Oui, il s'agit de confronter un objet non codifié à une technique qui l'est, en tant qu'elle hérite de la tradition millénaire du jonglage. Cette confrontation-là, je sens la nécessité de la théoriser davantage, parce qu'elle marque une vraie révolution dans l'Histoire des arts du cirque et aussi dans la façon dans on transmet cet art.

La question de la transmission est essentielle : il suffit de comparer un étudiant de l'école Fratellini d'il y a trente ans – celui que j'ai été par exemple – à un étudiant actuel pour se rendre compte de l'écart dans le rapport de l'élève à la technique. Quand j'ai commencé à jongler, il y a trente ans, j'étais *le* jongleur, j'avais la fonction du jongleur et tout était fait dans le cirque pour me maintenir dans cette position : je ne m'abimais pas les mains, je ne démontais aucune structure mais je rangeais les câbles ou je faisais les tâches qu'on allouait aux filles, aux danseuses ou aux trapézistes. Bref, tout était conditionné pour que le jongleur reste jongleur. Mais assez vite, j'ai dépassé ce rôle : je jouais avec des boules de pétanque, je continuais à me former à d'autres arts en pratiquant la danse et le théâtre. J'ai nourri mon registre « jonglage » de tout un tas d'autres registres propres aux répertoires de la danse et du théâtre mais aussi aux autres registres des arts du cirque puisque j'ai pratiqué l'acrobatie. Ces techniques, propres à l'acteur, au danseur, à l'acrobate, je les ai « réinjectées » dans mon registre de prédilection, le jonglage, dans le but de parfaire et d'enrichir ce qu'on appelait à l'époque le « numéro ». Aujourd'hui, les artistes du cirque ne présentent plus de numéro et leur manière d'apprendre le métier en est bousculé : les élèves du cirque d'aujourd'hui sont comme des mille-feuilles au sens où leur technique est composée de plusieurs strates qui font elles-mêmes appel à des attitudes diverses : la maîtrise de soi, l'endurance, la combattivité parfois... Ces élèves mille-feuilles sont néanmoins appelés à se spécialiser dans un registre (jonglage, acrobatie...) qui se comprend comme une fenêtre capable de donner à voir tous ces savoir-faire accumulés et superposés.

Émilie CHARLET. Comment l'objet participe-t-il alors à cette stratification des savoir-faire des artistes de cirque ? Est-ce qu'on pourrait dire que chaque objet, qu'il soit codifié ou non-codifié, qu'il appartienne au registre du jonglage ou non, contribue à définir une technique particulière ?

J.T. Oui, de la même manière que la technique de l'artiste du cirque aujourd'hui se décompose de plusieurs strates, la technique appliquée à l'objet se décompose, elle aussi, en plusieurs genres qui sont autant de styles inventés ou utilisés par l'auteur. Je prends le cas de mon propre registre, c'est-à-dire le jonglage. On rejoint la question du registre et du genre que j'évoquais tout à l'heure. Je vois dans le registre du jonglage, trois genres distincts et qui définissent à chaque fois un rapport particulier du praticien à l'objet – son style – et une définition singulière de l'objet même. Pour l'instant, je distingue, au vu de ma propre pratique et de ce que je peux observer ailleurs, le jonglage concret, le jonglage abstrait et le jonglage virtuel. Dans le spectacle *Deux Hommes jonglaient dans leur tête*, je pratique au moins les deux premiers : le jonglage concret parce que je jongle avec des balles. Dans le spectacle *Ici*, je pratique le jonglage abstrait au moment où je jongle avec une plaque de polystyrène qui décolle de sorte que le spectateur ne perçoit plus mes mains et a ainsi l'impression que la plaque vole toute seule, sans l'aide du jongleur. Le jonglage virtuel, quant à lui, ne se pratique plus avec l'objet palpable mais avec de l'image vidéo.

A. c. On devine donc que ces différents genres induisent des manières de penser le corps et la technique du jongleur de manière différente. La pratique avec ou sans l'objet détermine un rapport entre le corps et l'objet assez différent selon les trois genres.

J.T. Absolument, même si la position du corps dans l'espace peut être la même pour un temps de jonglage concret et un temps de jonglage virtuel par exemple. Je

m'amuse aussi beaucoup à adopter les postures propres au temps jonglé alors que je ne jongle avec rien. Le jeu avec les codes, que ce soit dans le choix des objets ou dans une posture qu'implique le moment jonglé, est une constante dans mon travail.

## **Deux hommes... et des objets : processus de création**

A. c. Sur le spectacle *Deux Hommes*, on perçoit aussi plusieurs catégories d'objets entre ceux qui sont aisément manipulés (plumes, balles) et les autres, véritables instruments de musique qui sont autant de supports à d'autres jeux, où le jonglage stricto sensu n'a pas sa place. Peux-tu nous en dire plus sur cette catégorie-là d'objets ? Ont-ils été fabriqués expressément pour le spectacle ? Dans quel but ?

J. T. C'est Robert Hebrard, musicien, luthier notamment, qui a conçu ces instruments : avec Roland Auzet, on a réfléchi tous les trois à la façon dont les objets pouvaient de manière la plus puissante possible, nourrir scénographiquement et poétiquement le duo du jongleur et du musicien.

E. c. Est-ce que ces objets étaient déjà là au moment des répétitions ?

J. T. Non, on avait en quelque sorte passé commande auprès de Robert et on a commencé, Roland et moi, à travailler sans leur présence sur le plateau. Quand ils sont arrivés, on a passé un long moment à les étudier et à réfléchir à la manière de les inclure dans la mise en scène mais vraiment sous la forme d'une combinaison entre eux et nous.

E. c. Vous aviez une idée très précise de leur forme, de leur sonorité, de leur poids, de leurs possibilités de manipulation au moment de la conception du spectacle ? Comment ont-ils participé au processus de création ?

J. T. Pour leur sonorité, on a accordé toute notre confiance à Robert mais c'est vrai que la conception des objets s'est fait dans un véritable échange à trois : par exemple, je voulais une boule ; Robert nous en a proposé deux, une vide et une pleine qui finalement font partie toutes les deux du spectacle. J'avais aussi très envie qu'il y ait un meuble sur le plateau mais ce meuble ne devait pas être fixe. Robert Hebrard en a alors fait une sorte de gros cube sur lequel je pouvais jongler. Finalement, je n'en fais quasiment rien mais c'est Roland qui a pris le relais en l'incluant totalement dans son propre solo. Les contraintes sont donc multiples, très souvent techniques aussi parce qu'il faut que les objets conviennent tout autant au manipulateur-musicien qu'au manipulateur-jongleur.

E. c. Justement, comment définirais-tu ce rapport que tu as à l'objet par rapport à celui du musicien Roland Auzet ? Est-ce que tu remarques une différence essentielle entre vos deux créations alors que vous êtes tous les deux en contact, d'une manière ou d'une autre, avec l'objet ?

J. T. Notre point de départ, c'était vraiment de toucher l'objet ensemble. L'univers scénique appartient autant à Roland qu'à moi. On est partis de l'idée que l'objet nous est commun : c'était notre point de départ pour le spectacle, un acquis immédiat qui permet aux spectateurs d'inclure tout de suite les objets dans le dispositif imaginaire de l'espace scénique, d'écarter toute appréhension à l'égard d'objets qui pourraient sembler répulsifs. Les spectateurs acceptent l'objet dès lors que celui-ci est touché par les deux praticiens. Les objets font donc partie de l'œuvre tout autant qu'ils appartiennent à Roland et à moi : le contact crée l'appartenance qui est la base du processus de création. Une fois que ces objets sont acceptés par l'un et par l'autre

comme ce qui fonde notre bien commun, nous tissons peu à peu une trame qui finira pour donner le spectacle que vous avez vu. Dans *Deux Hommes*, on peut vraiment observer plusieurs catégories d'objets : il y a ceux qui relèvent de ce que j'appellerais la « scénographie du commun » en tant qu'ils mettent le jongleur et le musicien à égalité dans le champ poétique de l'œuvre. C'est par exemple le cas de ces caisses à partir desquelles on construit la diagonale du début du spectacle. Ensuite, il y aurait les objets de manipulation qui ne sont pas propres au registre du jonglage mais qui sont plutôt propres au répertoire théâtral : les chaises par exemple. Enfin, il y aurait les objets qui appartiennent au corps de métier de chacun : les balles pour moi, les percussions pour Roland.

L'image du mille-feuille revient là encore mais dans un autre sens. Je crois que les spectateurs perçoivent ce mille-feuille sans pour autant l'intellectualiser comme je viens de le faire. Ce décorticage des différentes familles d'objet, je pense qu'on le perçoit sans se s'expliquer clairement et je n'en avais pas moi-même conscience avant que vous me parliez des objets aujourd'hui.

## Dramaturgie de l'objet

E. C. Tu parlais à l'instant du processus de création de *Deux Hommes* et de la façon dont la mise en commun des objets était le point de départ du spectacle. Tu as évoqué aussi la lecture que pouvait faire le spectateur des différents objets en scène. Je me posais la question de ce passage, toujours problématique dès lors qu'on aborde les questions de dramaturgie avec les objets, de la lecture à l'écriture du spectacle et vice-versa. Est-ce que tu dirais que tu écris avec des objets ? Est-ce le spectacle est lui-même, écrit, pris en note d'une manière ou d'une autre ?

J. T. J'ai envie de prendre l'exemple d'un autre spectacle que j'ai créé il y a quelques années pour répondre à cette question de la dramaturgie de l'objet et de l'écriture d'un spectacle à partir de l'objet. Dans le spectacle « 4 » *qu'on en finisse une bonne fois pour toutes avec...*,<sup>4</sup> on est parti d'une contrainte initiale : ne travailler qu'avec des balles et des ballons blancs, de toutes les tailles, de toutes les matières mais impérativement blancs. A un moment donné, nous avons opéré une rupture radicale en incluant sur la scène des ballons très colorés qui faisaient tout de suite penser à des jeux de plage : on adoptait alors un jonglage beaucoup plus relâché et la musique suivait ce mouvement ludique. L'inclusion de la couleur rendait le ballon totalement « plein » à la différence du ballon blanc qui renvoyait à une forme de neutralité, support parfait d'abstraction, support vide qui fonctionnait comme un tremplin pour le champ poétique. Tout à coup, au milieu de cette neutralité apparente, les ballons de couleur faisaient signe au spectateur vers un univers connu, clairement identifiable, celui de la plage et des jeux estivaux. L'objet « ballon » n'était plus neutre, mais renvoyait à quelque chose de précis et de concret. Dans l'écriture à proprement parler du spectacle, j'avais trouvé nécessaire cette forme de coupure radicale, venant rompre la cohérence du spectacle, comme un cheveu sur la soupe. Je trouve ça constructif dans l'écriture d'un spectacle d'amener toujours un cheveu sur la soupe. Dans ce même spectacle, il y avait aussi une balle rouge qui tombait sur le plateau, très petite au départ et qui grandissait au fur et à mesure du spectacle pour devenir un gros ballon : c'était notre fil rouge et elle traversait toute l'écriture du spectacle simplement parce qu'elle a une histoire. Le fait qu'elle soit rouge constitue

déjà le germe d'une histoire qu'il suffit de prolonger pour aboutir à l'un des fils du spectacle vu dans sa globalité.

Chaque spectacle se construit autour d'un objet et des possibilités qu'offre cet objet, en lien avec l'acteur bien sûr. Je pourrais prendre l'exemple d'un lit qui tourne sur lui-même à la manière d'une centrifugeuse : voilà notre point de départ. On peut continuer l'écriture en partant du principe que le lit se met en branle avec le début du spectacle et qu'il atteindra 100% de capacité rotative à la fin du spectacle : voilà pour le dispositif. Après, on pourrait compléter le tableau en incluant un acteur dans ce lit, un acteur dont l'imaginaire serait en pleine ébullition : il pourrait philosopher, voyager, parler de l'amour, courir, tout cela par le biais de son imagination. Ainsi, petit à petit, on aurait une trame qui se nourrirait des interactions entre l'objet « lit » et l'acteur. Un seul objet suffit pour faire un spectacle.

Un seul objet suffit parce que l'objet contient toujours différents sens ; il peut être vu et appréhendé à partir d'angles de vue très différents. C'est, je crois, encore plus vrai pour l'objet du jongleur. Si je jongle avec une canne, je lui donne un sens autre : elle m'accompagne philosophiquement de sorte que si je lâche tout demain, je peux juste prendre cette canne. Si je pars demain, il me suffit, parce que je suis jongleur, de ne prendre qu'une canne, quelques balles, des cerceaux, des massues, quelques plumes ou sacs plastiques et un tapis pour continuer d'exister : l'objet fonde ma libération et mon détachement par rapport à tout ce qui pourrait me contraindre. L'objet fonde ma condition. Parce qu'il fonde mon art, l'objet me rend libre philosophiquement parlant, il me rend invincible. Le second rapport que j'entretiens avec les objets de jonglage, ce serait plutôt un rapport lié à la pratique : je jongle, donc je manipule ces objets-là parce qu'il faut bien que j'occupe le temps dont je dispose. Je pratique l'objet pour occuper le temps qui m'est imparti, pour être sûr de ne jamais m'ennuyer jusqu'à la mort. Je m'occupe à pratiquer ces objets-là. Enfin, je dirais que cet objet, parce qu'il est pratiqué en scène, donc devant un public, est amené à se transformer : il y a une condition de l'objet en scène qui fait qu'il n'est pas ce que nous croyons qu'il est. Mon objet « canne », lorsqu'il est en scène, c'est tout sauf une canne. J'aime dire au public, par le biais de mon art : « vous voyez cette canne ? C'est surtout pas une canne ! » Il y a là aussi un rapport poétique à l'objet qui naît du fait que l'objet soit en représentation.

Donc, ma canne me suffit ; je n'ai besoin que de très peu de choses pour faire exister mon art.

E. c. D'après ce que tu dis, peut-être que l'objet compte moins finalement que la façon dont tu peux épuiser cet objet par le lien que tu construis entre ton propre corps et le corps inerte de l'objet ?

- 4 J. T. Oui, même si, depuis trente ans que je pratique le jonglage maintenant, j'ai tendance à penser qu'il existe des objets à plus ou moins grande capacité de manipulation : tu as ce que j'appelle des objets à grands ventres, du type « balle » ou « canne », et des objets à petits ventres comme par exemple une agrafeuse. Sur une échelle de 1 à 10, je placerais la canne à 10 et l'agrafeuse à 1 parce que pour moi, elle ne peut être dotée que d'une seule fonction : celle d'agrafer, ce qui lui confère une force moindre.

E. c. Est-ce qu'on peut penser que c'est le caractère utilitaire de l'agrafeuse qui justement lui confère ce que tu appelles un « petit ventre » au sens où son champ d'expression est limité,

contrairement à la balle par exemple ? Le spectateur n'y voit d'abord que le moyen d'agrafer, c'est la fonction qui définit alors l'objet.

J. T. Oui, surtout que j'ai tendance à considérer que l'objet inutile de type « balle » est doté d'un fort potentiel d'abstraction à la différence des objets immédiatement utiles.

E. c. Pourtant, la canne aussi est utile mais tu lui as donné un fort potentiel d'abstraction.

J. T. Oui, et j'ai envie de dire que c'est justement ça qui est beau lorsque tu travailles avec des objets. Je dirais qu'il y a des objets parfaits – la canne, la balle ou le cerceau en font partie – et qu'en cela, ils sont sacrés. Puis, il y a les objets aléatoires comme la plume, les sacs plastiques ou la pâte à modeler que j'utilise par ailleurs aussi dans mes spectacles sans qu'on puisse dire que je privilégie les objets sacrés sur les objets désacralisés. C'est au jongleur de faire un choix et surtout d'avoir conscience de la catégorie dans laquelle il pioche ses objets.

E. c. Est-ce qu'on ne peut pas penser que le spectacle permet parfois de resacraliser certains objets du quotidien, comme l'agrafeuse qui te servait d'exemple ?

J. T. C'est sûr mais on passe alors dans un autre registre, je dirais même dans un autre répertoire. Pour ce qui est dit de ma propre pratique, celle du jonglage, je persiste à penser qu'on ne peut pas faire grand-chose en jonglant avec une agrafeuse.

A. c. Est-ce que ce constat n'a pas aussi à voir avec les caractéristiques physiques de l'agrafeuse, son poids, sa gravité ?

J. T. Effectivement, la question de la gravité détermine le choix des objets et leur catégorisation entre « petits ventres » et « grands ventres ». Et il me semble que cette question de la gravité a aussi à voir avec la capacité d'abstraction de l'objet. Quand je construis un spectacle autour d'une canne, je conçois mon objet « canne » dans des rapports géométriques d'occupation de l'espace : l'objet canne détermine un espace mathématique, et donc hautement abstrait. Alors que l'agrafeuse renvoie toujours pour moi à l'univers de la comédie, l'univers concret du comique voire du numéro de clowns où il ne s'agit plus de construire un espace mais d'élaborer une scène, une séquence dramatique. Mais c'est ce que fait aussi la richesse des objets : cette capacité à renvoyer le spectateur dans différents mondes et c'est vraiment en cela qu'ils sont communs aux différents arts de la scène.

## Corps et objet

A. c. Qu'en est-il alors du travail corporel vis-à-vis de cet objet ?

J. T. L'objet conditionne toujours un certain corps, une posture, une assise. Il exige la transformation du corps et des qualités spécifiques. Jongler avec trois boîtes à cigares ou des ballons n'induit pas la même posture corporelle ni les mêmes qualités : les ballons exigent une grande souplesse et une fluidité qui poussent le corps à être dans le relâchement et à adopter des mouvements beaucoup plus « coulants ». Les boîtes exigent plutôt de la vitesse et de l'agilité : il y a alors un rapport d'immédiateté entre l'objet et le corps qui est de l'ordre de la violence, du choc. C'est un rapport extrêmement tendu.

E. c. Est-ce qu'on peut dire que l'objet en scène tend toujours à faire prendre conscience à l'homme des limites de son propre corps ?

J. T. Cette question des limites est constante dans mon travail. Chaque spectacle demande une nouvelle façon d'aborder le corps et le confronte à ses limites. Je sais



que pour ma prochaine création par exemple, je vais solliciter mon corps d'une façon totalement inédite, notamment en le confrontant à l'idée de sa propre abstraction. C'est l'un des paradoxes qui fonde le jonglage : le corps est indispensable mais doit se faire oublier, doit s'effacer pour laisser toute la place à l'objet en mouvement. Si je prends l'exemple simple du mouvement rotatif d'un ballon sur un doigt, je sais qu'il n'y a qu'une seule position adéquate du corps pour que l'attention du spectateur se concentre sur le ballon qui tourne. Il faut donc toujours, quand tu jongles, avoir à l'esprit l'alignement de ton propre corps vis-à-vis de l'objet manipulé. Ce qui caractérise le bon jongleur, c'est sa capacité à aligner tous les segments de son corps de façon à trouver l'endroit le plus sensible, c'est-à-dire la place de la neutralité pure, celle qui fait oublier le corps du jongleur, qui provoque l'effacement du jongleur et par là même le côté performance ou exploit que je refuse dans mon travail. C'est précisément cette abstraction du corps qui intéresse le spectateur focalisé sur le ballon qui tourne. Le jongleur qui ne prend pas en compte ce positionnement précis, cette technique de placement des segments du corps, rend visible son effort, sa tension, et place ainsi le spectacle du côté de la performance. Ce que recherche le bon jongleur, c'est la perfection du placement, c'est-à-dire la neutralité absolue du sujet par rapport à l'objet.

Je pense que la poésie propre à l'art du jongleur se situe précisément là : dans cet espace neutre qui produit, de façon magique presque, la disparition du jongleur. Et c'est à partir de là que l'imaginaire du spectateur se met en branle et que le ballon qui tourne renvoie à autre chose que lui-même, à une planète, au cosmos ou que sais-je encore...ce qui m'intéresse lorsque j'observe d'autres jongleurs, ce sont ceux qui arrivent à me montrer autre chose que ce qu'ils sont en train de montrer.

La pratique que j'ai initiée avec le jonglage cubique<sup>5</sup> prend acte de ça : j'essaie de développer une méthode que je qualifierai d'« universelle » par opposition aux pratiques volontiers « autistes » ou « pathologiques » des jongleurs parfois. Le caractère neutre du corps du jongleur permet une forme d'universalité là où le jongleur « autiste » est d'emblée extrêmement spécialisé sur un type d'objet, sur une façon d'occuper l'espace ou de positionner son corps. Par jongleur autiste, j'entends le jongleur issu du cirque tel qu'on le pratiquait dans les années 1930 voire 1950 : un jongleur de tradition ou un jongleur qui utilise des objets non codifiés du répertoire des arts du cirque sans pour autant élargir sa technique. Ce serait par exemple un jongleur qui n'utiliserait que l'objet « boomerang » sans s'ouvrir à d'autres objets.

## Sur la transversalité

J.T. L'époque contemporaine et l'évolution des registres des arts du cirque nous invitent, en tant qu'artistes du cirque, à opérer des choix pour lutter contre une forme de dilution et de délitement de l'ensemble du spectacle vivant et plus spécifiquement encore pour ce qui est des arts du cirque. L'Histoire des arts du cirque y est pour beaucoup dans cet état des choses. Je vois quatre grandes périodes historiques depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'à aujourd'hui. La dernière moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, c'est précisément l'époque du cirque telle qu'on en a gardé une image d'Epinal aujourd'hui : le chapiteau, les animaux, les numéros, la piste, etc. Ce donnera les cirques Pinder ou Zavatta. Puis, on fait un saut dans le temps et on arrive en 1974, date à laquelle correspond la naissance de l'école du cirque autour d'Annie Frattellini,

Jean-Baptiste Thierrée, Alexis Gruss, Pierre Etaix et Silvia Montfort. L'école du cirque fait véritablement la transition entre le cirque de tradition et le cirque que j'appellerai contemporain. En 1985, L'école nationale des arts du cirque voit le jour avec l'initiative de Jack Lang. C'est à ce moment-là que les problématiques liées à la transversalité commencent à irriguer les arts du cirque : si je ne devais retenir qu'un seul spectacle de cette époque, je choisirai *Le Cri du caméléon*<sup>6</sup> qui se situait au carrefour des arts du cirque et de la danse. Avec la réforme du répertoire des arts du cirque, nous entamons une nouvelle ère qui prend acte des modifications engendrées par cette pratique de la transversalité.

La classification pour la classification ne m'intéresse pas, mais il me semble important aujourd'hui de mettre les choses à plat pour justement permettre à l'artiste de faire ses propres choix, d'ouvrir les champs artistiques, et de savoir clairement où il est, où sa pratique artistique se situe réellement. La classification – qui émane d'une volonté de clarifier les choses – a pour but d'enrichir les différents répertoires des arts scéniques en évitant la confusion qu'a introduite la mauvaise compréhension de ce qu'est le phénomène de transversalité des arts scéniques.

Quand je lis certaines plaquettes de spectacle destinées aux spectateurs, je remarque que la plupart des spectacles donnent lieu à une multiplicité de qualifications qu'on juxtapose les unes à côté des autres sans opérer de distinction : tel spectacle est qualifié de « théâtre / danse / jonglage / vidéo » ; tel autre appartiendrait aux catégories « arts du cirque / théâtre / danse ». Cet alignement des répertoires, au lieu d'éclairer les spectateurs, crée une confusion qui conduit à penser que les répertoires eux-mêmes sont caducs et qu'ils n'ont pas à être distingués des registres. C'est ce que j'appelle « surfer sur les répertoires » alors que pour bien comprendre les enjeux d'un registre comme le jonglage, il faudrait avoir en tête cette classification. *Deux Hommes jonglaient dans leur tête* est un spectacle qui appartient au répertoire des arts du cirque. Au sein de ce répertoire, le spectacle présenté mêle le registre du jonglage et le registre musical, registre nouveau dans le répertoire des arts du cirque et qui est né grâce au phénomène de transversalité. La classification n'empêche pas la transversalité : au contraire même, elle reconnaît celle-ci en montrant comment, sous quelles formes et avec quels enjeux chaque répertoire (arts du cirque, danse, musique, théâtre) réintègre les registres des autres répertoires. La transversalité qui est à l'œuvre dans les arts de la scène depuis les années 1970-1980 a, je pense, à voir avec l'émergence de la dramaturgie. Venue du théâtre, la dramaturgie a fait son apparition en danse et dans les arts du cirque à cette période charnière et c'est vraiment par le biais de cette notion de dramaturgie que la transversalité a fait son œuvre dans les arts scéniques. C'est grâce au développement de la dramaturgie dans les arts de la scène qu'on a aujourd'hui des jongleurs qui dansent.

La classification des répertoires et des registres s'impose comme une nécessité parce qu'elle permet de poser des frontières entre les arts grâce à des critères cohérents. Dans les années 1990, quand on se posait la question de savoir ce qui appartenait aux arts du cirque, on opérait des distinctions selon des critères de représentation spectaculaire entre le frontal et le circulaire par exemple. Avec cette réforme des arts du cirque, l'enjeu est véritablement de partir de la création artistique et de pouvoir l'analyser le plus justement possible au regard de la donnée actuelle de la transversalité. Cette notion contemporaine de transversalité ne doit pas faire oublier que les arts scéniques se sont bâtis sur la classification des répertoires eux-mêmes

constitués de registres qui sont en pleine restructuration à l'époque actuelle. Si je prends le cas du répertoire des arts du cirque, j'observe que l'influence de la musique ou du théâtre par exemple, oblige les arts du cirque à créer des nouveaux registres : *Deux hommes* appartient ainsi au registre du jonglage et au registre musical propres au répertoire des arts du cirque.

Dans les registres des arts du cirque, le jonglage occupe sans doute une place privilégiée, en terme de nombre de praticiens, mais aussi dans sa capacité à se penser comme art indépendant. Le jonglage a quatre mille ans d'histoire derrière lui et la question de la transmission a toujours occupée une grande place dans les préoccupations de ceux qui pratiquaient. Je défends l'idée que le jonglage, en dépit de cette force-là, appartient encore au répertoire des arts du cirque. Je n'approuve pas la scission entre le répertoire des arts du cirque et le registre du jonglage. Au contraire, il me semble nécessaire pour le jongleur d'avoir à l'esprit le répertoire d'où il est sorti.

---

## NOTES

1. Rosita Boisseau, « Extension du domaine de la prouesse », *Arts de la piste*, octobre 2005, p. 27.
2. Une table-ronde sur la réforme des arts du cirque a été organisée en juin 2011 par la SACD, sur l'initiative de Jérôme Thomas.
3. Jean-Gabriel Carasso et Jean-Claude Lallias, *Jérôme Thomas, jongleur d'âme*, Arles, Actes Sud, CNAC, 2010.
4. Spectacle créé en décembre 1998 à LARC au Creusot.
5. Le « jonglage cubique » est une technique d'enseignement du jonglage développée par Jérôme Thomas.
6. Spectacle créé en décembre 1995 au Centre National des Arts du Cirque à Châlons-en-Champagne par dix jeunes artistes issus de la promotion 7, chorégraphié et mis en scène par Joseph Nadj.

---

## INDEX

**Mots-clés** : objet, Thomas (Jérôme)